

I. Ferrari, *La statuetta indiana da Pompei: nuove considerazioni per un approccio emico*,
"LANX" 24 (2016), pp. 112-130

IVAN FERRARI

La statuetta indiana da Pompei: nuove considerazioni per un approccio emico*

*Haec res ad spectacula populos contrahit,
haec cogit praeclusa rimari,
secretiora exquirere, antiquitates evolvere,
mores barbararum audire gentium.*¹

Abstract

Sin dalla sua scoperta a Pompei nel 1938, la statuetta in avorio di manifattura indiana non ha smesso di porre interrogativi sul suo soggetto, sulla sua provenienza, sulla sua funzione prima di arrivare nel *municipium* campano. In questo contributo, dopo una disamina dello *status quaestionis* sulla statuetta (datazione, possibile iconografia, provenienza, contesto di rinvenimento) ci si chiederà chi potesse essere il suo proprietario e che cosa avrebbe potuto rappresentare per lui un manufatto tanto particolare. Una risposta potrebbe giungere dalle *Metamorfosi* di Ovidio, in particolare da una sezione del decimo libro dedicata a miti connessi con l'avorio e la prostituzione femminile, e dall'usanza romana di esporre, durante i banchetti, oggetti curiosi per stimolare la conversazione.

Since its discovery, which took place in Pompeii in 1938, the ivory statuette of Indian manufacture has not stopped asking questions about its subject, its origin, its function before its arrival in the Roman *municipium*. In this paper, after an examination of the *status quaestionis* on the statuette (dating, possible iconography, provenance, context of discovery) I will try to understand who could be its owner and therefore what a Pompeian of the first century could have seen in such a particular artifact. An answer may come from Ovid's *Metamorphoses*, in particular from a section of the tenth book dedicated to myths associated with ivory and female prostitution, and from the Roman custom to exhibit curious objects to stimulate conversation during banquets.

* Desidero ringraziare la prof.ssa Maria Teresa Grassi per avermi pazientemente guidato durante la stesura del contributo, la prof.ssa Cinzia Pieruccini che per prima mi spinse a studiare questa enigmatica statuetta e la dott.ssa Federica Grossi per i preziosi suggerimenti in corso d'opera.

¹ Sen., *De otio*, V, 2: «Questa condizione raduna le folle a guardare gli spettacoli, questa ci chiama a spiare quanto è precluso, a ricercare le cose più nascoste, a srotolare le antichità, ad ascoltare le usanze dei popoli barbari».

Da quando, nell'ottobre del 1938, Amedeo Maiuri pubblicò su *Le arti*² l'eccezionale scoperta, a Pompei, di una statuetta eburnea di fattura indiana, la maggior parte degli sforzi esegetici si è tesa alla comprensione del manufatto nel suo essere prodotto d'artigianato asiatico, individuando di volta in volta rapporti con le belle immortalate sulle *vedika*³ di Bhuteshar, Mathura e Sanchi, o con gli avori del Tesoro di Begram, in Afghanistan, che presentano numerose affinità con la statuetta in esame.

Minore attenzione è stata riservata invece al significato del ritrovamento della stessa in un *municipium* campano quale Pompei. Il presente lavoro intende, dopo aver presentato lo *status quaestionis* sulla statuetta indiana, analizzarne il contesto di rinvenimento e avanzarne alcune possibili interpretazioni, per poi proporre la disamina di un movente culturale che avrebbe potuto spingere un cittadino pompeiano ad acquistare (o conservare) un oggetto ai suoi occhi certo enigmatico: a tale proposito, significativo sembra un passo dalle *Metamorfosi* (X, 220-297) di Ovidio⁴.

La statuetta indiana e le sue sorelle

La statuetta eburnea (fig.1), riasssemblata da Armando Mancini⁵ e praticamente integra (eccezion fatta per alcune minime scheggiature, un foro rotondo nella parte occipitale della testa e un secondo foro triangolare tra la gamba destra della Signora e la gamba destra della inserviente), è alta 25 e larga 7 cm e rappresenta una figura femminile nuda⁶ stante affiancata da due ancelle. Il corpo della donna, di «trionfante carnale bellezza»⁷, è impegnato in un moto di torsione degli arti: la posizione della gamba sinistra, incrociata davanti a quella destra, trova eco nel movimento del braccio destro, che si volge all'indietro a toccare la spalla sinistra. La testa (fig. 2) è leggermente china verso sinistra; il viso florido, dall'espressione trasognata, presenta un naso dritto, narici larghe, labbra carnose accomodate in un lieve

² MAIURI 1938.

³ Con tale termine si designa la cancellata (si solito in pietra) che circonda lo *stupa*, luogo di culto buddhista.

⁴ La bibliografia sulla statuetta è varia: il contributo più antico è quello dello scopritore, MAIURI 1938; importantissima la ricerca, per molti aspetti definitiva, di VOGEL 1940. Lo studio sugli avori indiani di DWIVEDI 1979 tratta *passim* anche del manufatto in questione. In tempi più recenti, Elisabeth During Caspers (DURING CASPERS 1981) ha affrontato lo studio della statuetta cercando di comprenderne la funzione originale. Recente e documentata disamina degli studi sul manufatto indiano è BASU 2010, cui si rimanda per ulteriore bibliografia. Per i rapporti tra mondo mediterraneo e subcontinente indiano, punto di partenza esaustivo è KARTTUNEN 2001. Sulla richiesta di prodotti orientali a Roma, si veda COBB 2013. Sugli avori di Begram, si consultino HACKIN 1954, SIMPSON 2011 e l'ottimo studio, pubblicato sotto forma di sito internet, di MEHENDALE 2005.

⁵ MAIURI 1938, p. 111.

⁶ BASU 2010, p. 59, sostiene che la fanciulla indossi una veste trasparente. Non è stato possibile, per chi scrive, maneggiare il manufatto: non si può quindi escludere che siano rintracciabili elementi di vestiario.

⁷ MAIURI 1938, p. 113.

sorriso, mento tondeggiante. Sulla fronte i capelli sono divisi in due bande fitte e lisce da una scriminatura centrale e sono trattenuti da una corposa ghirlanda che si collega alla decorazione di un elaboratissimo dorsale (forse intrecciato alla capigliatura, fig. 3) che copre la schiena. Questa, infatti, è celata fino ai lombi da una struttura di foglie, dominata al centro da un fiore a sette petali e all'estremità inferiore da un fiore reso a metà e bordata da festoni di fiori e altri elementi vegetali lanceolati che sembrano proseguire dalla ghirlanda che adorna il capo. Da dietro la nuca sporge verso destra uno "spillone" decorato a bande⁸, minimamente danneggiato. Fastoso l'apparato dei gioielli: al centro della fronte, subito sotto la scriminatura e parzialmente nascosto dai capelli, risalta un monile decorato da un fiore a sei petali, mentre ai lati del viso pendono due complessi e pesanti orecchini romboidali minutamente incisi, uno dei quali (il destro) è sorretto da una mano. Il torace è attraversato da una ricca collana a tre fili di grossi grani alternati a due fili doppi lisci trattenuti da un elemento triangolare. Solo il seno sinistro è riprodotto nella sua volumetria piena, mentre il destro è appena indicato dall'incisione del capezzolo⁹. Dalla collana, appena sopra il torace, spuntano due elementi decorativi cilindrici, verosimilmente floreali. La cintura, composta da una fascia piatta e da fili (due sul *mons pubis*, tre sui glutei) di grani di due grandezze diverse alternati, quasi evidenzia gli organi genitali, resi con «*aspra e cruda sensualità*»¹⁰ da profonde incisioni. Due intagli sulle gambe delimitano le ginocchia; a partire da queste, circa diciassette anelli a verga semplice culminano in due grosse cavigliere vegetali da cui emergono, minuti, i piedi. Simile decorazione si ritrova sulle braccia, ornate da una decina di bracciali a verga semplice racchiusi al polso da un bracciale a fascia molto larga e al gomito da due bracciali a fascia di modulo inferiore. Schiacciate ai lati della figura principale, due giovani¹¹ ancelle di minori dimensioni (fig. 4) fiancheggiano la Signora riproponendone la postura e, con assai minor sfarzo, l'ornato: sulle braccia portano 11 bracciali a verga semplice, sulle gambe tra i 14 e i 17 anelli a verga semplice. Le giovinette porgono alla figura principale (dove la loro identificazione di ancelle) quella di destra un alto

⁸ Interessante il confronto di questo elemento con la acconciatura di una figura femminile rappresentata su una placca fittile da Chandraketurgh (epoca *Shunga*) conservata al *Metropolitan Museum* di New York (n. 1992.129): la c.d. "regina", colta in un momento di intimità con lo sposo, reca sulla testa un simile insolito spillone (o *chignon*?) come ornamento. Va pure segnalato che la similitudine tra la statuetta pompeiana e questa figura femminile potrebbe essere portata avanti, senza troppe difficoltà, anche per quanto riguarda i gioielli, l'abbigliamento, l'espressione del volto. Sulle terracotte di Chandraketurgh, si veda HAQUE 2001.

⁹ Se possiamo escludere con sicurezza la pertinenza della statuetta all'iconografia dell'*Ardhanārīśvara*, manifestazione di Shiva quale "Signore metà donna" e metà uomo, rimane tuttavia poco chiaro il motivo di questa resa. Un punto di vista privilegiato potrebbe aver determinato la maggiore o minor volumetria dei seni, ma la statuetta pare pensata per una visione a tutt'ondo, come dimostra il retro fastosamente decorato. Un appiattimento del seno in corrispondenza dell'arto levato all'indietro potrebbe essere un accenno di realismo; tuttavia, questa categoria artistica è poco congeniale all'estetica indiana (cfr. DEHEJIA 1997, pp. 13-14).

¹⁰ MAIURI 1938, p. 112.

¹¹ Il torace relativamente piatto delle ancelle è segnale, per DWIVEDI 1976, p. 65, della giovane età delle fanciulle, ovvero del fatto che «*the artist... was limited or handicapped in his expression by the materials*». Ciò potrebbe anche spiegare la scarsa volumetria del seno destro.

contenitore a base quadrata (presumibilmente con oggetti per la toeletta), quella di sinistra due monili spiraliformi. Sotto la base della statuetta, leggermente ricurva, è inciso un segno in *keharoshthi*, un alfabeto usato prevalentemente nell'India nord-occidentale: si tratta del *trishula* o tridente, corrispondente al suono *shi*¹².

Successive scoperte hanno contribuito a fare luce sul luogo d'origine della statuetta. Il tesoro di Begram, l'antica Kapishi in Afghanistan, occultato attorno al 241 d.C. in previsione di un attacco Sassanide¹³, ha restituito tre sculture femminili in avorio (oggi conservate al Museo di Kabul) che, per contegno e aspetto, paiono "sorelle" della statuetta indiana di Pompei¹⁴. La prima¹⁵, alta 56 cm, raffigura una fanciulla in piedi su un *makara*, un mostro marino, la gamba destra incrociata davanti a quella sinistra; con la mano sinistra tocca l'orecchino che porta sul corrispondente lato del volto. Sulla fronte porta un monile a forma di fiore. Bracciali e armille le adornano le braccia, cavigliere le caviglie. Nuda nella parte superiore del corpo, una *dhōti* (sorta di gonna pantalone) plissettata la copre dalla vita ai piedi. Sul capo indossa un altissimo turbante di stoffe intrecciate. Anche la seconda¹⁶, alta 45 cm, rappresenta una donna su un *makara*; il suo corpo assume la sinuosa posizione del *tribhanga*¹⁷. Le gambe non sono incrociate, la mano destra è sollevata. L'abito, lungo fino ai piedi, e l'acconciatura, a fitti riccioli, risentono della moda ellenistica. Sempre su un mostro marino, la terza statuetta¹⁸, alta 40 cm, è stante, le gambe leggermente divaricate coperte da una *dhōti* plissettata, i piedi pari; nuda nella parte superiore del corpo, due collane si incrociano diagonalmente al centro del suo petto, appena sotto il seno, in un medaglione con decorazione floreale; simile motivo presenta il monile che porta sulla fronte. Viene da Ter¹⁹, nel Deccan, un'altra fanciulla stante in avorio di dimensioni assai più ridotte (13 cm). Il manufatto, nelle volumetrie della testa e nella resa quasi corsiva dei gioielli, si discosta molto dall'esuberanza della statuetta pompeiana, alla quale però è connessa per il soggetto e per la presenza di un foro nella parte occipitale della testa. Notevole, infine, il rinvenimento di una quinta statuetta a Bhokardan, in Maharashtra, sfortunatamente conservatasi solo dalla vita in giù. Alta 12.5 cm (integra doveva quindi misurare ca. 25 cm come la statuetta di Pompei), rappresenta una donna impegnata in un moto di torsione delle gambe uguale a quello della statua pompeiana: la gamba sinistra, infatti, è

¹² Secondo la lettura che ne dà MAIURI 1938, p. 112.

¹³ SIMPSON 2011, p. 14.

¹⁴ BASU 2010, p. 60, MEHENDALE 2005, capitolo 4.2.1 e TISSOT 2006, pp. 135-136. Per la descrizione delle statue ci si è basati sulle schede compilate da MEHENDALE 2005 e pubblicate on-line contestualmente al suo lavoro. Oltre alle sculture qui analizzate, il Tesoro di Begram ha restituito numerose lastre di avorio inciso sulle quali compaiono figure femminili simili alla statuetta indiana di Pompei, per cui cfr. SIMPSON 2011, pp. 36-55.

¹⁵ Conservata nel Museo di Kabul, n. MK 59-1-30.

¹⁶ Conservata nel Museo di Kabul, n. MK 59-1-302.

¹⁷ Lett. "tre pieghe", è una disposizione delle masse del corpo secondo un ritmo che richiama la lettera S.

¹⁸ Conservata nel Museo di Kabul, n. MK 59-1-303.

¹⁹ BASU 2010, p. 61.

incrociata dietro quella destra. L'ornato è simile, ma assai semplificato, a quello della statuetta da Pompei. Ai lati della figura principale compaiono due inservienti di minori dimensioni. Anche questa scultura, come quella da Pompei e quella da Ter, presentava un foro lungo il suo asse²⁰.

Sebbene tra queste statuine (le tre da Begram, quella da Ter, quella da Bhokardan e quella da Pompei) siano ravvisabili differenze anche rilevanti per quanto riguarda qualità e resa, l'iconografia, il soggetto e la composizione comuni sembrerebbero suggerire che tutte e sei siano state prodotte nella medesima regione, forse l'India Centrale²¹, e quindi commercializzate nel subcontinente, ovvero prodotte da maestranze itineranti familiari con le iconografie di un determinato stile regionale. La presenza, sulla statuetta pompeiana, di un segno in *karoshthi* parrebbe suggerire che, a prescindere dal luogo di produzione, la richiesta principale di tale tipo di manufatti provenisse dall'India nord-occidentale²².

Quale fosse l'originale funzione della statuetta pompeiana è difficile a dirsi. Prendendo in considerazione il foro che la scultura presenta sul lato occipitale della testa, Maiuri²³ sostenne si potesse trattare del manico di uno specchio. Sebbene questa interpretazione non possa escludersi a priori (manici decorati compaiono anche in scene figurate da Begram²⁴), la statuetta da Pompei non sembra essere funzionale come manico di specchio: in primo luogo, infatti, essa non offrirebbe una agevole presa; lo "spillone" dell'acconciatura, poi, risulterebbe di non poco impaccio e, infine, l'installazione di uno specchio di 20-25 cm su una base alta 25 cm porterebbe il manufatto a ca. 50 cm di altezza, minandone inevitabilmente la già precaria statica²⁵. Per questo motivo, attraverso confronti con le statuette eburnee da Ter e Bhokardan, dotate anch'esse di un foro nella parte occipitale della testa, la During Caspers ha proposto in modo convincente che la statuetta indiana di Pompei fosse (come le due precedenti) parte di una struttura complessa, presumibilmente un basso tavolino di cui era una gamba e al quale si articolava grazie al foro sul capo e a quello, triangolare, tra la gamba destra della Signora e la gamba destra della giovane inserviente²⁶; lo spillone della capigliatura avrebbe inoltre fornito al piano orizzontale ulteriore stabilità. Di conseguenza, il segno alfabetico in *kharoshthi* sotto la

²⁰ BASU 2010, p. 61 e MEHENDALE 2005 (cap. 4.2.1): «*The Bhokardan figurine is nearly identical to the Pompeii figurine [...]. In addition to iconographical analogies, the Pompeii and Bhokardan figurines present a theme very common in other pieces of the Begram ivory and bone collection: many scenes which decorate the Begram plaques and bands consist of women assisted by attendant figures, while eating, reclining or doing their toilets.*».

²¹ BASU 2010, p. 62.

²² BASU 2010, p. 62.

²³ MAIURI 1938, pp. 111-112.

²⁴ DURING CASPERS 1981, pp. 346-347, ill. 6, 7, 8.

²⁵ DURING CASPERS 1981, p. 347.

²⁶ DURING CASPERS 1981, p. 352.

base del manufatto potrebbe essere un marchio di bottega, come già ritenuto possibile dal Maiuri²⁷, o meglio una indicazione per l'esatto posizionamento del pezzo nel mobile²⁸.

Per quanto riguarda l'identificazione del soggetto raffigurato, è stata ormai da tempo superata²⁹ la proposta dal Maiuri, il quale vedeva nel manufatto una delle supreme divinità hindu, Lakshmi. Come sintetizzato già a suo tempo da Coomaraswamy³⁰, infatti, nelle sue rappresentazioni questa dea regge un loto con la mano, ovvero siede o sta in piedi su un loto, ovvero ancora tiene con entrambe le mani uno stelo di loto mentre una profusione di loti la circonda. Come si constata facilmente, nessuno di questi tre attributi è individuabile nella statuetta di Pompei. In uno studio del 1950, tuttavia, Mirella Levi d'Ancona ha avanzato l'ipotesi secondo cui la statuetta rappresenterebbe sì Lakshmi, ma in una sua variante ibridata con l'iconografia dell'Afrodite ellenistica – e l'ibridazione sarebbe stata favorita dal fatto che tanto la dea indiana quanto quella ellenistica presiedono alla bellezza e all'amore. La presenza delle due inservienti, nello specifico, è vista dalla studiosa come uno stilema classico infiltratosi nel subcontinente attraverso il Gandhara³¹.

Un'ulteriore iconografia³² sembrerebbe poi attiva nella realizzazione della statuetta indiana di Pompei. Simbolo di buon auspicio, di prosperità e ricchezza, la procacità della figura femminile fa la sua comparsa fin dagli inizi dell'arte indiana adornando i più antichi luoghi di culto buddhisti, gli *stupa*³³: sui portali delle recinzioni, allacciate a una vegetazione in pieno rigoglio, sorridono quelle che solitamente vengono identificate come *yakshini*, driadi dalle forme provocanti e seducenti, retaggio di antichi culti della fertilità incorporati nell'apparato figurativo dei nuovi santuari³⁴. La profusione vegetale dell'ornato della statuetta sembrerebbe ricondurla all'iconografia della *yakshini*: sono già state notate diverse similitudini, in particolare per quanto riguarda la decorazione del dorsale, tra la statuetta pompeiana e una figura femminile che adorna il portale est del grande *stupa* di Sanchi³⁵.

Comunque sia, a prescindere dalle varie interpretazioni che della statuetta indiana sono state date, quanto davvero risalta nella sua manifattura è il decorativismo inebriante e, oseremmo dire, “di maniera” che, probabilmente muovendo dall'iconografia beneaugurante della *yakshini*, trasforma le

²⁷ MAIURI 1938, p. 112.

²⁸ DURING CASPERS 1981, p. 353.

²⁹ VOGEL 1940, p. 4.

³⁰ In LEVI D'ANCONA 1950, p. 168. Per l'iconografia di questa importantissima divinità hindu ancora valido è ZIMMER 2012, pp. 86-97, di cui si confronti l'ill. 15 e PIERUCCINI 2013, p. 51, ill. 7.

³¹ LEVI D'ANCONA 1950.

³² BASU 2010, p. 59.

³³ PIERUCCINI 2013, pp. 57-58.

³⁴ DEHEJIA 1997, pp. 64-65.

³⁵ LEVI D'ANCONA 1950, p. 178 e BASU 2010, p. 60.

gambe di un basso tavolino, oggetto elegante e prezioso, in seducenti "cariatidi" impegnate in scene di genere (come la toeletta, appunto)³⁶.

Per quanto concerne la datazione, infine, l'unico elemento certo è il *terminus ante quem*, ossia l'ottobre del 79 d.C.³⁷. Con molte incertezze e su base esclusivamente stilistica oggi si tende a collocarne la creazione tra la fine del I secolo a.C. e il secondo quarto del I secolo d.C.³⁸: la statuetta dovette comunque avere una sua vita (non sappiamo quanto lunga) come parte di un mobile prima di defunzionalizzarsi, di essere immessa sul mercato e di arrivare a Pompei. L'arrivo nel centro campano potrebbe essere avvenuto, come già suggerito da Maiuri³⁹, in seguito alle politiche di commercio con l'Oriente di Tiberio (14-37 d.C.) e, soprattutto, di Nerone (54-68 d.C.). La Campania partecipava al commercio con l'Oriente tramite i due grandi centri di Alessandria d'Egitto e Pozzuoli, e non appare un caso, allora, che in questo secondo centro fosse fiorente una comunità di Nabatei, detentori del monopolio sul commercio fra il Golfo Persico e l'Egitto⁴⁰.

Il contesto e il proprietario

Al momento dell'eruzione del Vesuvio, la "*domus* della statuetta indiana" (I, 8, 4-6⁴¹, scavata nel 1912 e successivamente nel 1938-1939; a questa seconda missione risalirebbe il ritrovamento della statuetta⁴²) era in fase di ristrutturazione e abbellimento, verosimilmente in seguito al terremoto del 62 d.C., come segnalerebbero alcune soluzioni architettoniche: in primo luogo l'irregolarità della pianta nella parte NE dell'edificio, dove l'ambiente 3, ampliato mediante l'acquisto di superficie dalla prossimale abitazione n. 8 (divenuta poi il *thermopolium* I, 8, 8), presenta rifacimenti in *opus incertum* di alcune pareti precedentemente in opera a telaio; in secondo luogo alcune colonne di tufo con capitelli cubici inglobate nella parete E del *viridarium*, esito non felice della spartizione di un preesistente e più

³⁶ VOGEL 1940, p. 4, BASU, p. 59.

³⁷ Sulla data dell'eruzione del Vesuvio, cfr. BORGONGINO - STEFANI 2001 - 2002.

³⁸ BASU, pp. 60-61, DURING CASPERS 1981, p. 345, LEVI D'ANCONA 1950, p. 180, MAIURI 1938, p. 114. La datazione della statuetta si basa su complesse considerazioni stilistiche proprie di studi storico-artistici squisitamente indiani, e non è nostro obiettivo discuterne in questo contributo. Il lettore interessato troverà ulteriori spunti nella bibliografia cui si rimanda.

³⁹ MAIURI 1938, p. 115

⁴⁰ BEARD 2008, pp. 31-32, MAIURI 1938, pp. 114-115.

⁴¹ Per quanto riguarda la planimetria della *domus*, PESANDO - GUIDOBALDI 2006, p. 114 include anche I, 8, 4; PPM I (1990), p. 797 la limita ai civici 5 e 6; CASTIGLIONE MORELLI DEL FRANCO - VITALE 1989, p. 194 al civico n. 5 (cui però annette a livello ipotetico il n. 6, forse una bottega). A PPM I (1990), pp. 797-801 e a PESANDO - GUIDOBALDI 2006, pp. 114-115 si fa costante riferimento per la descrizione della casa.

⁴² L'uso del condizionale è motivato da un disaccordo delle fonti: mentre Maiuri, in MAIURI 1938, p. 111, colloca la scoperta nell'ottobre 1938, PPM I (1990), p. 797 sostiene che la statuetta fu ritrovata "durante gli scavi effettuati tra il 1930 e il '35".

esteso peristilio; la presenza, infine, di impianti di servizio (canaletta e *impluvium* modanato nel *viridarium*, *cartibulum* nell'atrio, fig. 5) in materiale ricercato (travertino), incoerente con il resto della decorazione della casa. A giudicare dall'estensione della *domus*, dalla decorazione parietale⁴³ e dal pavimento in cementizio con *emblema* centrale di piastrelle di marmi policromi nel solo *tablinum*, i residenti non appartenevano alla *nobilitas* delle grandi *villae* urbane⁴⁴, bensì, con ogni probabilità, a un ceto medio fortunato e assai desideroso di mettersi in mostra.

Nell'angolo SO del portico del *viridarium*, in un ambiente rustico⁴⁵, Maiuri identificò le tracce di un cassone e di un armadio sconvolte dalla lavorazione dei campi; nel terriccio rimescolato fu rinvenuta la statuetta indiana in stato di parziale frantumazione, assieme a suppellettili di bronzo, vetro e ceramica⁴⁶. La concentrazione di manufatti anche di pregio in un ambiente di servizio dell'edificio potrebbe spiegarsi alla luce dei lavori di rinnovo e abbellimento cui la casa era sottoposta al momento dell'eruzione: anche la *domus* I, 10, 4 o "del Menandro", ad esempio, ha restituito 118 pezzi di argenteria da mensa stipati in un ambiente secondario per salvaguardarli, con ogni probabilità, dai lavori di ristrutturazione⁴⁷.

Il rapporto tra la tipologia e il numero di manufatti rinvenuti nella "*domus* della statuetta indiana" desta qualche interesse: il 64% dei reperti è rappresentato da vasellame in bronzo (22 pezzi, 23%) e in vetro (39 pezzi, 41%). Sono numeri che sorprendono, tanto più se si considera che la *domus* I, 8, 14, o "di *Epidius Primus*", di dimensioni più contenute ma di gran lunga la più ricca di materiali dell'*insula*, ha restituito 15 vasi in bronzo (7%) e 18 in vetro (6% dei reperti totali). Riesce impossibile interpretare questi dati con certezza. Una chiave di lettura, per forza di cose ipotetica, potrebbe dedursi dalla combinazione delle peculiarità di questa casa: un graffito di nave rinvenuto nel *cubiculum* n. 5, il ritrovamento della statuetta indiana in avorio, di una statuetta maschile in osso (surrogato economico dell'avorio), di un monile in pasta vitrea e di un monile in cristallo di rocca, dei numerosi vasi in bronzo

⁴³ Nel *tablinum*: zoccolo nero con elementi fitomorfi e pannelli con animali; nei *cubacula* 5 e 6: decorazione in I stile pompeiano. Nel *cubiculum* 5 è stato rinvenuto, su un fondo bianco, un graffito di nave oneraria.

⁴⁴ ZANKER 1998, pp. 16-18.

⁴⁵ MAIURI 1938, pp. 111-115. Desta qualche perplessità notare come Maiuri qui non dica di aver ritrovato la statuetta in I, 8, 4-6, che prenderà appunto il nome di *Domus della statuetta indiana*, ma nel peristilio di una *domus* raggiunta durante i lavori di sistemazione dell'agere di terra attorno allo scavo della *Domus dei quattro stili* (I, 8, 17, da lui definita però "una delle belle case dell'*insula* IX della Regione I"). La planimetria dell'*insula* I, 8 rivela infatti che tra la *Domus della statuetta indiana* e la *Domus dei quattro stili* si frappongono I, 8, 10, I, 8, 18 e I, 8, 19. Matteo Della Corte, citato in JASHEMSKI 1993, p. 42, sostiene che il rinvenimento della statuetta avvenne in I, 8, 19, nei crolli dell'angolo sudoccidentale del peristilio della contigua I, 8, 4-6. Nonostante questo quadro poco chiaro, che la statuetta sia stata effettivamente scoperta in un ambiente di I, 8, 4-6 sembra confermato dai giornali di scavo consultati da CASTIGLIONE MORELLI DEL FRANCO - VITALE 1989, p. 194, e dallo stesso Maiuri in MAIURI 1986, p. 79.

⁴⁶ Per i materiali rinvenuti nella *domus*, si veda CASTIGLIONE MORELLI DEL FRANCO - VITALE 1989, p. 194.

⁴⁷ LA ROCCA 1994, p. 182.

e vetro e, da ultimo, di un vaso in ceramica invetriata di provenienza alessandrina⁴⁸ sembrano delineare il profilo di un collezionista o, meglio, di un mercante dedito al commercio di manufatti eterogenei per qualità e provenienza e di stravaganti *mirabilia*. Un passo del *Satyricon* di Petronio parrebbe offrirci una testimonianza di tale tipo di commercio: durante la celebre cena di Trimalchione, Nicerote, un liberto alle prese con il racconto delle proprie disavventure con un lupo mannaro, dice che in quel periodo il suo padrone era andato a Capua per vendere *scruta scita*, "cianfrusaglie raffinate" come traduce Gianotti nella sua ottima edizione del testo o, per restare più fedeli all'etimo dell'aggettivo *scitus*, "da intenditori (lett. "da chi ne sa")". Avrebbe potuto essere proprio questo il tipo di commercio cui era dedito il proprietario della *Domus* in questione⁴⁹.

Sempre come ipotesi di lavoro, non si può escludere che la statuetta fosse un dono ricevuto. Sappiamo dalla rassegna degli *Apophoreta* di Marziale (libro XIV) che l'*ebur* era un materiale frequente per *munuscula* quali *pugillares* (tavolette per scrivere, 5), *loculi* (cassette, 12) e *tali* (dadi, 14) e che non era raro fossero regalate anche sculture di medie o piccole dimensioni (170, 171, 172, 174). La statuetta potrebbe essere entrata nell'orbita del "ceto medio" tramite un personaggio terzo, un uomo che godeva di mezzi superiori a quelli del proprietario della *domus*: forse un ricco mercante frequentatore di rotte orientali che fece dono di un esotico *mirabile* a qualche suo ospite, quando non addirittura a un suo cliente.

Sembra improbabile, tuttavia, che la statuetta in esame fosse compresa nella sua natura di manufatto indiano: piuttosto, saranno stati oggetto di maggior considerazione la preziosità del materiale⁵⁰, l'esotismo delle forme, la procacità della figura. Sia che la statuetta stesse aspettando un compratore, sia che il proprietario l'avesse ricevuta o acquistata, è interessante chiedersi cosa potesse rappresentare, per un anonimo pompeiano, quel seducente manufatto d'avorio⁵¹. Una delle tante possibili risposte sembra arrivarci dalle *Metamorfosi* di Ovidio.

⁴⁸ CASTIGLIONE MORELLI DEL FRANCO - VITALE 1989, p. 194.

⁴⁹ GIANOTTI 2013, pp. 425-426.

⁵⁰ L'avorio, importato dall'Oriente, era un vero e proprio simbolo di stato e di *luxus* di cui l'aristocrazia romana amava far mostra. Ad esempio, campagne di scavo recenti (2007-2009) presso la Terrazza inferiore della Villa dei Papiri a Ercolano hanno portato alla luce straordinari oggetti d'arredo (un tavolino e alcuni tripodi) impiallacciati in una lamina di questo materiale (cfr. GUIDOBALDI 2010). Interessanti le riflessioni sul rapporto tra avorio e *luxus* nelle città campane del I secolo offerte da LAPATIN 2008.

⁵¹ Si vuole quindi affrontare il problema da una prospettiva emica, per cui cfr. l'introduzione di Bettini in BETTINI - SHORT 2014, pp. 13-19.

I Cerasti, le Propetidi e Pigmalione nelle *Metamorfosi* di Ovidio (X, 220-297)

Dopo la morte di Giacinto, il bellissimo giovane cui Sparta è ancora lieta di aver dato i natali (vv. 176-219), nel X libro delle *Metamorfosi* Ovidio, trattando di una città che, al contrario, mal volentieri tramanda il nome dei propri figli, narra il mito delle Propetidi di Amatunte in Cipro, subito intrecciandolo con quello dei Cerasti, antichi abitatori del luogo (vv. 222-237). Questi ultimi, esseri semi-umani muniti di corna, sacrificano sull'*ara Iouis Hospitis* i forestieri (vv. 224-228) macchiandosi così di un «*estremo abuso di ospitalità*»⁵². Venere, signora di Cipro, disgustata da tale comportamento e in un primo momento tentata di abbandonare l'isola (vv. 229-230), decide invece di punire i Cerasti trasformandoli in giovenchi, traendo ispirazione dalle corna taurine che portavano in fronte (vv. 230-237). È ancora Venere a essere offesa dalle Propetidi che, dopo la parentesi sui Cerasti, riguadagnano il primo piano: avendo osato «*Uenerem... esse negare deam*» (vv. 238-239), colpite dalla vendetta divina sono spinte a prostituire il proprio corpo e mutate, dopo poco, in pietra (vv. 239-242)⁵³. La dissolutezza delle Propetidi offre quindi al poeta l'attacco per un nuovo mito, che lo terrà impegnato per i versi 243-297: quello, celebre, di Pigmalione. L'artigiano cipriota, disgustato dalla condotta delle Propetidi, ha scelto di non prendere moglie (vv. 243-246); tuttavia (vv. 247-249): «*Interea niueum mira feliciter arte/ sculpsit ebur formamque dedit, qua femina nasci/nulla potest, operisque sui concepit amorem*»⁵⁴. Pigmalione cade vittima dell'amore per la propria creazione e la corteggia come farebbe con una fanciulla vivente (vv. 254-263); la adorna in molti modi (vv. 264-266): «*at digitis gemmas, dat longa monilia collo,/ aure leues bacae, redimicula pectore pendent./ Cuncta decent; nec nuda minus formosa uidetur*»⁵⁵. Folle d'amore, durante un rito Pigmalione chiede a Venere di poter avere in moglie, se non l'*eburnea uirgo*, una donna «*similis... eburnae*» (vv. 270-276). La dea, compreso il vero significato della richiesta, concede il suo favore a Pigmalione che, tornato a casa, assiste alla metamorfosi della sua creazione in donna. Dalla felice unione tra lo scultore e la fanciulla nascerà Pafo, eroina eponima dell'isola (vv. 277-297)⁵⁶.

⁵² REED 2013, p. 218.

⁵³ REED 2013, p. 221, nota che «*l'indurirsi del sangue nelle loro facce presumibilmente denota un'incapacità di rossore e così di perpepire, non solo di mostrare, vergognarsi*».

⁵⁴ «*Frattanto, con ammirevole maestria, con successo, scolpì niveo avorio e vi infuse una bellezza ineguagliabile dalle donne che nascono, e per la sua creazione iniziò a nutrire amore*».

⁵⁵ «*...dà gioielli alle dita, al collo dà lunghe collane; pendono dai lobi orecchini, catenelle dal petto. Tutto le sta bene, ma nuda non appare meno bella*».

⁵⁶ REED 2013, p. 224, nota come la scultura, detta *uirgo* ai vv. 250, 275 e 292, si contrapponga lessicalmente alle *obscenae Propoetides* del v. 238. Inoltre, sempre REED 2013, p. 229, osserva come si abbia, tra questo e il mito precedente, un'esplicita opposizione, dato che qui non è una donna a venir mutata in pietra, ma è una scultura in avorio a essere trasformata in essere umano.

In poco più di 70 versi, dunque, Ovidio espone ben tre miti intimamente connessi: quello delle Propetidi (vv. 220-242), che incastona quello dei Cerasti (vv. 221-237), e quello di Pigmalione (vv. 243-297). Tale blocco unitario di miti ciprioti incentrati su Venere⁵⁷ presenta una singolare concatenazione di argomenti: il mito dei Cerasti vede degli uomini muniti di corna, rei di crimini contro l'ospite, trasformati in giovenchi; quello delle Propetidi è centrato su alcune donne che, per aver offeso Venere, sono prima spinte a prostituirsi e quindi trasformate in pietra; quello di Pigmalione, infine, ruota attorno a una statua d'avorio che diventa donna per intercessione della divinità.

Questi tre miti, saldati assieme in una serie di reminiscenze, possono essere stati uno stimolo per l'acquisto o la tesaurizzazione dell'enigmatico manufatto indiano?

A nostro avviso, sì. È suggestivo notare come ciascuno dei miti ovidiani trovi un'eco visiva nella statuetta: le Propetidi vengono trasformate in pietra, non in avorio, ma è facile attribuire il fraintendimento del materiale alla congiunta azione del corno dei Cerasti (che vengono prima) e tanto più dell'avorio di Pigmalione (che viene dopo); le Propetidi, maledette da Venere (evocata dalla composizione iconografica della statuetta) si prostituiscono prima di subire la loro metamorfosi, e un cittadino romano non avrebbe avuto difficoltà nell'attribuire alla categoria di "*meretrix*" la disinibita statuetta indiana, con il seno, il sesso e i glutei così in evidenza; ancora, è stupefacente osservare come la descrizione dei gioielli che Pigmalione offre alla sua statua (vv. 263-266) trovi un riscontro preciso nell'*ornatus* della statuetta.

Sappiamo che le *élites* romane erano solite, durante i loro ricercati banchetti, intavolare conversazioni erudite sull'arte, la filosofia, le lettere, anche traendo ispirazione da oggetti appositamente proposti sulle mense. Il *Satyricon* ci offre indimenticabili testimonianze di questa moda: in 34, 8-10, ad esempio, l'esposizione di uno scheletrino snodabile in argento diventa il pretesto per una improvvisata poetica da parte di Trimalchione, mentre in 35 e 39, 4-15, l'ingresso di un vassoio decorato dalle costellazioni dello zodiaco stimola una rocambolesca *tirade* sulle qualità di ogni segno, cui i commensali rispondono con un entusiastico: *Sophos!*

Concludendo, allora, questo blocco di miti, denso di rimandi interni⁵⁸, saldato su se stesso e centrato sulla figura di Venere e della sua isola "orientale", in congiunzione con l'evidente esotismo e

⁵⁷ REED 2013, p. 218. Essi continueranno di fatto per tutto il libro 10.

⁵⁸ Il mito delle Propetidi, oltre a incastonare quello dei Cerasti, dialoga con questo per il fatto di essere ambientato nella stessa città; similmente, il mito di Pigmalione echeggia nell'avorio della statua il corno dei Cerasti e intrattiene con il mito delle Propetidi i rapporti già enucleati.

l'irriducibile alterità del manufatto, potrebbe aver indotto un compratore a far proprio (o un possessore a tesaurizzare) la statuetta indiana, eburneo *mirabile*, così da esporlo, forse, a banchetto, stupefacente oggetto di conversazione tra convitati che tali miti avrebbero potuto richiamare alla memoria e riassaporare.

Ivan Ferrari

ivan.ferrari1@studenti.unimi.it

Abbreviazioni bibliografiche

BASU 2010

C. Basu, *The Heavily Ornamented Female Figure from Pompeii*, in *Il fascino dell'Oriente nelle collezioni e nei musei d'Italia*, Frascati 2010, pp. 59-63.

BEARD 2008

M. Beard, *Prima del fuoco. Pompei, storie di ogni giorno*, Roma-Bari 2008.

BETTINI - SHORT 2014

M. Bettini - W.M. Short, *Coni Romani. Un'antropologia della cultura antica*, Bologna 2014.

BORGONGINO - STEFANI 2001-2002

M. Borgongino - G. Stefani, *Intorno alla data dell'eruzione del 79 d.C.*, in "Rivista di Studi Pompeiani" 12/13 (2001-2002), pp. 177-215.

CASTIGLIONE MORELLI DEL FRANCO - VITALE 1989

V. Castiglione Morelli del Franco - R. Vitale, *L'insula 8 della Regio I: un campione d'indagine socio-economica*, in "Rivista di studi pompeiani" 3 (1989), pp. 185-222.

COBB 2013

M.A. Cobb, *The Reception and Consumption of Eastern Goods in Roman Society*, in "Greece & Rome" 60, 1 (2013), pp. 136-152.

DEHEJIA 1997

V. Dehejia, *Indian Art*, London-New York 1997.

DEHEJIA 2009

V. Dehejia, *The Body Adorned*, New York 2009.

DURING CASPERS 1981

E.C.L. During Caspers, *The Indian Ivory Figurine from Pompeii - a Reconsideration of its Functional Use*, in H. Hartel (ed.), *South Asian Archaeology 1979*, Berlin 1981, pp. 341-353.

DWIVEDI 1976

V.P. Dwivedi, *Indian Ivories*, Delhi 1976, pp. 64-66.

GIANOTTI 2013

G.F. Gianotti (a cura di), *La cena di Trimalchione: dal Satyricon di Petronio*, Roma 2013.

GUIDOBALDI 2010

M.P. Guidobaldi, *Arredi di lusso in legno e avorio da Ercolano*, in "LANX" 6 (2010), pp. 63-99.

HACKIN 1954

J. Hackin, *Nouvelles Recherches Archéologiques à Begram, Ancienne Kapici: 1939 - 1940*, Paris 1954.

HAQUE 2001

E. Haque, *Chandraketugarh. A Treasure House of Bengal Terracottas*, Dhaka 2001.

JASHEMSKI 1993

W.J. Jashemski, *The Gardens of Pompeii II*, New York 1993.

KARTTUNEN 2001

K. Karttunen, *In India e oltre: Greci, Indiani, Indo-greci in I Greci. Storia cultura arte società*, 3, Torino 2001, pp. 167-202.

LAPATIN 2008

K. Lapatin, *Luxus*, in C.C. Mattusch (ed.), *Pompeii and the Roman Villa: Art and Culture around the Bay of Naples*, Washington 2008, pp. 31-51.

LA ROCCA 1994

E. La Rocca, *Pompei*, Milano 1994.

LEVI D'ANCONA 1950

M. Levi d'Ancona, *An Indian Statuette from Pompeii*, in "Artibus Asiae" 13, 3 (1950), pp. 166-180.

MAIURI 1938

A. Maiuri, *Statuetta eburnea di arte indiana a Pompei*, in "Le arti" 2 (1938-1939), pp. 111-115.

MAIURI 1986

A. Maiuri, *Pompei*, Roma, 1986¹⁷.

MEHENDALE 2005

S. Mehendale, *Begram: New Perspectives on the Ivory and Bone Carvings*, Berkeley 2005
(<http://ecai.org/begramweb/>).

PESANDO - GUIDOBALDI 2006

F. Pesando - M.P. Guidobaldi, *Pompei, Oplontis, Ercolano, Stabiae*, Roma-Bari 2006.

PIERUCCINI 2013

C. Pieruccini, *Storia dell'arte dell'India* 1, Torino 2013.

PPMI (1990)

Pompei. Pitture e mosaici, 1, Roma 1990.

REED 2013

J.D. Reed (a cura di), Ovidio, *Metamorfosi*, 5, libri X-XII, Milano 2013.

SIMPSON 2011

St.J. Simpson, *The Begram Hoard*, London 2011.

TISSOT 2011

F. Tissot, *Catalogue of the National Museum of Afghanistan 1931 - 1985*, Paris 2006.

VOGEL 1949

J.Ph. Vogel, *Notes on the Ivory Statuette from Pompeii*, in "Annual Bibliography of Indian Archaeology" 13 (1938), Leiden 1940, pp. 1-5.

I. Ferrari, *La statuetta indiana da Pompei: nuove considerazioni per un approccio emico*,
"LANX" 24 (2016), pp. 112-130

ZANKER 1998

P. Zanker, *Pompeii. Public and Private Life*, Cambridge-London 1998.

ZIMMER 2012

H. Zimmer, *Miti e simboli dell'India*, Milano 2012⁴.

Illustrazioni*



Fig. 1. Statuetta indiana in avorio rinvenuta a Pompei, Napoli, Museo Archeologico Nazionale, inventario 149425. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

*Si fa esplicito divieto di riprodurre o duplicare ulteriormente le seguenti immagini con qualsiasi mezzo.

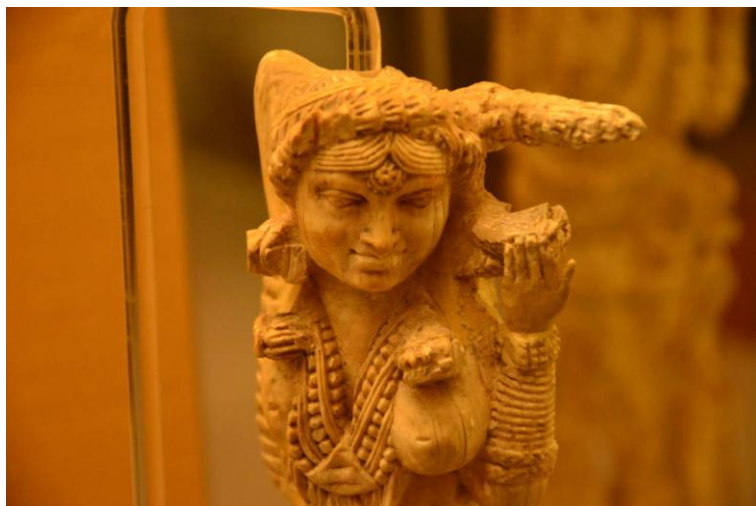


Fig. 2. Particolare del volto e del torso. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Museo Archeologico Nazionale di Napoli.



Fig. 3. Il dorsale vegetale. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Museo Archeologico Nazionale di Napoli.

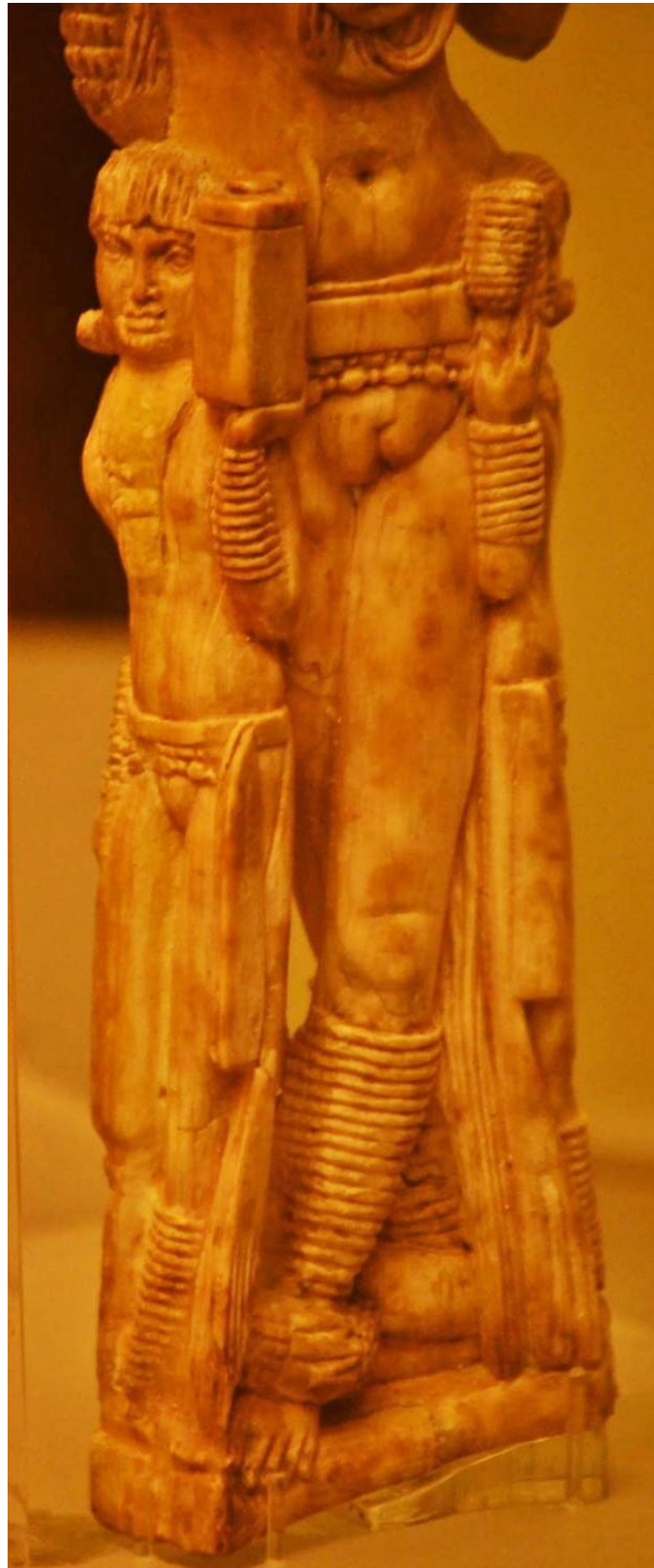


Fig. 4. Un'ancella. Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Museo Archeologico.



Fig. 5. Atrio della domus della statuetta indiana (I, 8, 4-6). Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali – Parco Archeologico di Pompei.